Sammlung

gemeinverständlicher

wissenschaftlicher Vorträge,

herausgegeben von

Rud. Virchow und **Fr. v. Holtzendorff.**

II. Serie.

(Heft 25—48 umfassend.

Heft 31.

Berlin, 1867.

C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.
A. Charisius.

Die deutsche Kunst

und

die Reformation.

Von

Alfred Woltmann.

Mit 2 Holzschnitten.

Berlin, 1867.

C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.
A. Charisius.

Herrn Geheimrath Dr. C. Schnaase

dankbar und verehrungsvoll

gewidmet.

Es giebt einen Vorwurf, welchen die Gegner der Reformation zu erheben nicht müde werden, und gegen den auch ihre Anhänger sie meist nicht zu vertheidigen wissen, nämlich daß sie der bildenden Kunst feindlich gewesen sei. Allerdings, wenn man an der Grenze von Mittelalter und Neuzeit die künstlerischen Zustände in Deutschland, dem Lande der Reformation, mit denen Italiens vergleicht, so spricht das Ergebniß nicht zu Gunsten des Vaterlandes. Damals sind die Italiener, wie im Alterthum die Griechen, das eigentliche Volk der Kunst. Sie brechen für eine neue Weltanschauung die Bahn auf dem Gebiete der geistigen Bildung nach allen Richtungen hin, und die Kunst ist eines der wesentlichen Mittel für die geistige Erneuerung. Während dieses geschichtlichen Umschwungs haben die Deutschen das Ihrige auf einem ganz anderen Gebiete, dem religiösen und sittlichen, zu vollbringen. Zur selben Zeit, wo Lionardo da Vinci, Raffael und Michelangelo die echten Vertreter des italienischen Volksgeistes sind, ist der echte Vertreter des deutschen Volksgeistes Luther. In Deutschland wird die That der Reformation vollbracht, welche alle Geister an sich zieht. Aber die Gesinnung, welcher die Reformation entsprungen ist, durchdringt auch die deutsche Kunst jener Zeit, ersetzt ihr an geistigem Gehalt, was ihr an formaler Vollendung fehlt, und so wahr die Reformation als die eigentliche That des deutschen Geistes dasteht, so wahr ist die deutsche Kunst der Reformationsepoche im höchsten Sinne national.

Von diesem Standpunkt müssen wir sie betrachten, dann erst wird das Wesen dieser Kunst und ihre Entwicklung uns klar, dann können wir uns versöhnen mit allen Unvollkommenheiten, die ihr fast überall anhaften, mit allem Herben und Schroffen, das sich an ihren einzelnen Leistungen bemerklich macht. Dann erst wird uns möglich sein, die große Gesinnung, welche durch sie hingeht, zu würdigen und ihr gewaltiges Ringen nach Ausdruck für die bewegenden Ideen der Zeit zu verstehen. Aber nicht nur das Verständniß der künstlerischen Schöpfungen wird uns durch diese Betrachtung erschlossen, sie liefert uns eine neue Gattung von Quellen und Urkunden für die geschichtliche Kenntniß der Zeit. Es giebt keine Documente, die inhaltsreicher und zuverlässiger wären als die Kunstwerke; das zeigt sich vielleicht niemals so deutlich als bei der vaterländischen Kunst dieser Zeit.

Wer die Reformationszeit verstehen will, darf sich nicht mit Kenntniß der großen Thaten und Ereignisse auf politischem und religiösem Gebiete, und der Charaktere, welche auf diesen beiden Gebieten auftreten, begnügen. Er muß die Bewegung in der Literatur dieser und der vorangehenden Epoche verfolgen. Sie zeigt ihm, wie die Reformation in den Geistern vorbereitet wird, wie ihre Ideen sich allmälig bilden und durch Wort und Schrift in das Volk geschleudert werden. Die Handlungen und Ereignisse, durch welche sie endlich in das Leben treten, scheinen uns dann nur die nothwendige äußere Folge jener inneren Entwickelung zu sein. Das Bild aber, welches die Literatur uns gewährt, ist unvollständig und zum Theil sogar falsch, wenn wir nicht zu seiner Ergänzung die bildende Kunst heranziehen. Falsch können die Schlüsse, welche wir aus manchen Erzeugnissen der Literatur ziehen, insofern sein, als wir uns leicht verführen lassen, dasjenige als eine Aeußerung des Volksgeistes anzusehen, was oft nur die Aeußerung bevorzugter Kreise und Klassen ist, die dem übrigen Volk an geistiger Freiheit

und Bildung vorangegangen sind. Aber der Künstler stand nicht über dem Volk wie der Gelehrte, sondern mitten im Volke selbst; als zünftiger Meister, als schlichter Handwerker lebte er in den Städten. Recht aus dem Herzen des Volkes wuchsen seine Schöpfungen heraus, bildeten für dessen Anschauungen das unmittelbare Organ und wandten sich auch wieder unmittelbar an das Volk. Der Kreis, an welchen auch der populärste Schriftsteller sich wenden konnte, war nicht so groß als der Kreis, zu welchem der Künstler sprach, denn lesen konnte nur ein kleiner Theil von denen, welche Augen hatten zum Sehen.

Wie in Geschichte und Literatur, läßt sich auch in der bildenden Kunst — nur von dieser wollen wir sprechen — erkennen, daß die Ideen der Reformation in Deutschland weit zurückreichen. Luther's That war ja nur deshalb so erfolgreich, weil sie so lange vorbereitet und der Ausdruck der allgemeinen Stimmung war. Nicht in der Epoche, welche dem Auftreten Luther's folgt, sondern in derjenigen, welche ihm vorhergeht, ist die Kunst der Reformationszeit zu suchen. Die christliche Weltanschauung, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters ausgebildet hatte, fand ihren künstlerischen Ausdruck im gothischen Stil. Der Grundzug dieser Anschauung liegt darin, daß ihr das Natürliche als sündlich gilt, daß sie also nicht nach Harmonie von Geist und Natur strebt, sondern dem Geistigen das Natürliche unterwirft. Dasselbe Princip lebt im gothischen Bau. Kühn wächst er auf, als ob er die Erde verschmähte und hineinstreben wollte in eine höhere Welt. Er verfährt, als ob es für ihn keine Masse gebe, welche am Boden haftet und dem Gesetz der Schwere unterliegt, er löst die Mauermasse in einzelne Theile, welche senkrecht emporschießen, immer leichter und luftiger werden, und selbst da, wo sie sich in der Wölbung zusammenneigen, dies im Spitzbogen thun, der nicht in sich selbst zurückkehrt wie der Rundbogen, sondern

von beiden Seiten sich nach oben richtet und sein Aufstreben bis in das Unendliche fortzusetzen scheint. Was die Gothik schafft, steht da wie ein Wunder, aber was sie so großartig macht, bestimmt auch ihre Grenzen. Ihr Princip, das nicht den natürlichen Bedingungen gemäß, sondern diesen zum Trotz besteht, ist nur möglich durch künstliche Berechnung. Eine solche verlangt einen unverhältnißmäßigen Aufwand an Mitteln, wie wir ihn im Strebesystem der Gothik mit den zahllosen Stützen und Widerlagern sehen. Und wie im künstlichen Aufbau der kirchlichen Hierarchie ein Gesetz und ein Wille dem Ganzen von obenher bestimmt sind, und daneben keine individuelle Neigung, keine selbständige Meinung Raum hat, so herrscht auch im System der Gothik die äußerste Consequenz, welche keine persönliche Regung aufkommen läßt. Somit fehlt hier den Künsten des individuellen Empfindens, Plastik und Malerei, die Freiheit der Entfaltung. Sie, die nicht anders reden können als in den Formen der Natur, haben schon deshalb da nicht Raum, wo die Natur als verwerflich gilt.

Alle Bewegungen nun, welche sich gegen die einseitige Weltanschauung des Mittelalters und gegen den Despotismus der kirchlichen Hierarchie richten, gehen Hand in Hand mit der Opposition gegen den gothischen Stil. In Italien, wo er nie ganz heimisch geworden war, wird er schnell beseitigt, und an seine Stelle tritt der Stil der Renaissance, welcher sein neues Gesetz auf die Vorbilder des Alterthums gründet. Die Renaissance in der Kunst ist nur ein Theil der Renaissance, die das ganze Culturleben Italiens durchdringt. Volle Harmonie des Geistigen und Natürlichen tritt an Stelle der Unterwerfung des Einen unter das Andere, und die Kirche hört auf, im Mittelpunkt des geistigen Lebens zu stehen.

Aber wie die Italiener das Volk der Renaissance, sind die Deutschen das Volk der Reformation. Auch sie treten ein für das Recht der Natur und die Freiheit der menschlichen Per-

sönlichkeit, aber ihnen genügt nicht, daß die Befreiung sich auf weltlichem Gebiet vollzieht. Ihr sittlicher und religiöser Sinn dringt auf Erneuerung der Kirche selbst. Ebenso tritt auch in der deutschen Kunst kein neuer Stil an die Stelle des gothischen, sondern in der Gothik selbst suchen die neuen Elemente sich zur Geltung zu bringen. Das aber verträgt sich nicht mit dem festen Organismus des Stiles. Sobald in ihm das Aufleben des individuellen Geistes beginnt, führt dies zur Empörung des Einzelnen gegen das Ganze, dessen streng consequentes System jetzt als ein unerträglicher Druck erscheint. Das Ornament drängt sich vor und will auf eigene Hand wirken, aber verfällt in Zuchtlosigkeit und Spielerei. Noch einmal scheint das Feuer aufzuflackern, bevor es erlischt. In decorativen Werken, Kanzeln, Altarschreinen, Brunnen, Sacramentshäusern, bricht eine kühne und glänzende Phantastik los, die zu blenden vermag, aber mit den Formen tändelt, die Gesetze verkennt und dabei unaufhaltsam der Entartung entgegengeht. Trotzdem ist das gothische System, wenn auch in innerer Auflösung begriffen, immer noch mächtig genug, um kein anderes aufkommen zu lassen. Erst spät und erst mittelbar über Italien dringt die Renaissance in der deutschen Baukunst ein.

Desto siegreicher ist der neue Geist in den anderen bildenden Künsten, den Künsten des individuellen Empfindens, Plastik und Malerei, die sich von der Baukunst frei zu machen und ihren eigenen Weg zu gehen beginnen. Ihre ersten Schritte zur Selbständigkeit sind etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts geschehen. Es ist dieselbe Zeit, wo in Deutschland eben ein neues religiöses Leben erwacht war. Kurz vorher hatte durch den Triumph der päpstlichen über die kaiserliche Macht die Autorität der Kirche ihren Gipfel erreicht. Aber je glänzender ihre äußere Stellung war, desto mehr ließ sie nach, sich innerlich dieser Stellung werth zu zeigen. Die kirchliche Wissenschaft, die Scholastik, fiel der Erstarrung anheim, indem sie zu einer

Ausbildung des rein formalen Denkens wurde; Glauben und Wissenschaft, die bis dahin Hand in Hand gegangen, begannen sich zu trennen. Das Oberhaupt der Kirche trat als Diener französischer Politik gegen den deutschen Kaiser feindlich auf. Das Erpressungssystem der Kirche, welches die weltlichen Klassen aussaugt, und das deutsche Geld nach Rom schleppt, steigerte sich mehr und mehr. Vor Allem aber nahm die Verderbniß der Geistlichkeit zu, die nicht nur Lehre und Gottesdienst auf äußerliche und unwürdige Weise verwaltete, sondern auch den eigenen Geboten der Kirche, welche die Bezwingung sinnlicher Begierden forderte, durch ihr Leben widersprach.

Und das zu einer Zeit, wo die religiöse Empfindung so heiß und innig, das religiöse Bedürfniß so groß wie nur jemals war, durch Elend und Unglück gesteigert. Nie hatte wohl eine Zeit solche Summe von Noth zu tragen. Krieg auf Krieg, innerer wie äußerer Zwist, zerfleischte das Reich. Naturereignisse, Erdbeben, Orkane, erschreckten das Volk, und Cometen erschienen am Himmel, die man für die drohenden Vorboten neuen Unheils hielt. Es wütheten Hungersnoth und furchtbare Krankheiten, und durch alle Lande zog die Pest, Tausende auf Tausende dahinraffend. Da richtete der Tod sich große Feste; da ward, als Zeugniß dessen, auf den Friedhöfen die Darstellung vom Todtentanz als Drama aufgeführt oder als Bild gemalt.

Ein göttliches Strafgericht glaubte man in allen diesen Schrecknissen zu erkennen. Furchtbar und immer auf's Neue ward die Welt aus dem Rausch und Treiben des Tages, aus einem Leben voll Festlust und Sinnentaumel aufgescheucht. Dichter drängte die Menge sich zum Gottesdienst, die frommen Stiftungen nahmen zu, die Altäre wurden reicher geschmückt. Aber den geängsteten Gemüthern war das Alles nicht genug. Als Kirche und Priester nicht ausreichend Trost bieten, ziehen sich fromme Laien in das eigene Innere zurück, erwägen forschend ihr Seelenheil selbst, bieten sich einander geistliche Hülfe

und Stärkung im Glauben: das sind die Mystiker, oder, wie sie sich selbst nannten, die Gottesfreunde, die da lehren, nicht auf äußere Werkheiligkeit, auf Fasten und Büßungen, sondern auf Einkehr des Einzelnen in sich selbst, auf persönliche Hingabe an Gott mit ganzer glühender Seele komme es an. Auch ohne sich von der Kirche loszusagen, werden sie zu Vorläufern der Reformation, decken frei die kirchlichen Mißbräuche, das hohle Formelwesen in der Lehre, die Unsittlichkeit im Leben der Geistlichen auf.

Der Richtung der Mystiker entspricht eine bestimmte Richtung in der deutschen Kunst[1]), die Malerei aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Mystiker lieben es, Mahnung und Lehre in Bilder zu kleiden, sie schwelgen in Visionen, welche ihre Phantasie als anmuthige Gemälde gestaltet; und während sie der Architektur nicht günstig sind, während der Bau großer, prächtiger Kirchen ihnen als eine „Stolzheit", die nicht nach dem Rath des heiligen Geistes sei, erscheint, empfiehlt Suso dem Gottesfreund, allezeit etwas guter Bilder zu haben, davon sein Herz zu Gott entzündet werde. Gerade die Gegenden nun, in welchen die Mystiker vorzugsweise heimisch sind, Oberrhein und Niederrhein, zeigen sich als die eigentlichen Stätten der neuen Malerei. Constanz, wo Suso als Mönch lebte, war die Heimath von Meister Stephan Lochner, dem Schöpfer des Kölner Dombildes, und die zahlreichsten und schönsten Gemälde dieser Richtung sind uns aus Köln erhalten, dem wahren Sitz der Mystiker, wo Meister Eckhart gepredigt, und das auch Tauler besucht hatte. Während hier der Dombau in Stocken geräth, blüht jetzt die Malerei, die schon früher in Köln auf besonderer Höhe stand, noch schöner auf. Als ihre Hauptvertreter, in zwei Generationen nach einander, stehen Meister Wilhelm und Meister Stephan da. In ihren Werken lebt ein religiöses Gefühl, das weit über das Maß kirchlicher Frömmigkeit hinausgeht, lebt eine durchaus ideale

Empfindung, und aus ihren Bildungen sprechen Unschuld, Innigkeit und Seelenreinheit, spricht alle Süßigkeit und Zartheit, alle Einfalt und Herzenswärme eines minnereichen Gemüthes. Kaum noch scheinen Wille und Begehren diese Gestalten an die irdische Welt zu knüpfen. So sind sie reich durch den leuchtenden Goldgrund, der sich hinter ihnen ausdehnt, wie in himmlische Regionen, da es nichts als Reines und Heiliges giebt, entrückt, und in ihnen, um eine mystische Wendung zu gebrauchen, wohnt der Geist Gottes wie süßes Saitenspiel. —

In vielen Gemälden glauben wir Spiegelbilder der Visionen, welche die Mystiker hatten, zu sehen. Wie von den Träumen, die sie schildern, bleibt von den Malereien das Düstre und Schreckhafte fern, Alles ist freundlich, anmuthig und licht. Seltener stellen die Meister das Leiden des Heilands oder die Schrecken des jüngsten Gerichtes dar, und wo sie es thun, sehen wir nicht die beste Seite ihrer Kunst. Einer ihrer Lieblingsgegenstände aber ist die Madonna im Rosenhaag, die Jungfrau mit dem Kinde, die von Engeln oder weiblichen Heiligen umgeben in einem Gartengehege auf blumigem Rasenteppich sitzt. Blumen spielen hier wie in den Visionen eine große Rolle, und wie die Gottesfreunde in ihren Verzückungen süße Töne zu hören glauben, so wird auf den Bildern oft von allerlei kleinen Engeln Musik gemacht. Solch ein holdes Idyll, in Meister Wilhelm's Art, ist im Museum zu Berlin [2]). Der muntre Christusknabe auf dem Schoß der Mutter greift aus dem Blumenkorb, den ihm die heilige Dorothea vorhält, Rosen und Nelken heraus und streut sie spielend umher. Katharina aber, die vorn sitzt, sucht mit ihrem Täschchen ein paar Blumen aufzufangen. Das schönste Bild der ganzen Schule ist Meister Stephan's „Madonna in der Rosenlaube" im Museum zu Köln [3]). Wie ein kleiner König thront das Christkind auf Maria's Schoß, die ihm zu Ehren mit Prachtgewändern und blinkender Krone so herrlich geschmückt und in innigster Mütter-

freude ganz in seinen Anblick versunken ist. Vorn sitzen vier Engel, sinnige, schalkhafte kleine Buben, und musiciren ihm zum Preise, andere Engel schauen es mit gefalteten Händen an, reichen ihm Aepfel und brechen ihm Rosen von der Hecke. In einem Gemälde zu Solothurn[4]) weilt die Jungfrau auf grünem Rasen, aus welchem Erdbeeren, Maiglöckchen und Veilchen hervorschauen, vor einem Gehege mit weißen und rothen Rosen, auf welchem Distelfink und Nachtigall sitzen; das Kind tritt auf sie zu, ein Körbchen mit Blumen in der Hand, und reicht ihr welche dar.

In Meister Wilhelm's Bildern ist das Körperliche unbestimmt und schwach, es macht für sich selbst keinen Anspruch, will nur das Werkzeug der Seele sein. Aber wie die Mystiker in keiner müßigen Beschaulichkeit befangen bleiben, sondern eine mehr praktische Richtung unter ihnen immer entschiedener Boden gewinnt, wie gerade die Liebeswärme, die ihnen das Höchste ist, sie veranlaßt, wirkend in das Leben einzugreifen, so neigt sich auch die Kunst immer mehr dem Leben und der Wirklichkeit zu. Bei Meister Stephan ist bereits das frische Anschauen der vollen, frohen Welt erwacht. Das Gefühl für das Körperliche wächst, an die Stelle idealer Gewandung tritt die glänzende Tracht der Zeit in den prächtigsten Stoffen und Farben, die Augen sind nicht mehr demüthig niedergeschlagen, sondern blicken offen, klar und freudig in das Leben hinaus. Und haben die Gestalten etwas eingebüßt von himmlischer Hoheit, so klingt ihre Sprache in kindlicher Treuherzigkeit desto wärmer an unser Herz.

Wenn auch der Strom des Lebens über die religiöse Stimmung der Gottesfreunde fortwogt, wenn diese allmälig vorübergeht und wenn sogar die späteren Anhänger der Richtung als Ketzer verfolgt und getilgt werden, so hatten die Mystiker doch Keime in den Grund gesenkt, die nicht verloren waren. Sie zeigen auch auf künstlerischem Gebiete ihre Trieb-

kraft, als die Freude an Natur und Wirklichkeit, welche bei Meister Stephan noch mit der idealen Empfindung vereint war, gleichzeitig in den Niederlanden sich von dieser trennt und das Feld allein behauptet. Das Wirkliche ganz wie es ist zu schildern, treu bis in das Einzelne und Kleinste, ist das Ziel des Hubert van Eyck, und die Oelmalerei, die er neu zur Anwendung bringt, giebt ihm die Mittel dafür. Sein Realismus, der als die eigenste künstlerische Ausprägung germanischen Geistes dasteht, ist etwas völlig Neues in der Kunst. Alle Persönlichkeiten, die er darstellt, sind ausgeprägte Charaktere, jeder giebt sich treu und redlich, wie er ist. Aus seiner eigenen Welt hat der Maler Alle gegriffen. Genau wie im Leben ist ihr Auftreten und ihre Tracht, Bürgerkleid und Königsmantel, Mönchskutte, Meßgewand und blitzende Rüstung, gegeben. Und wie die Menschen, so die Welt um sie her; die ganze Welt ist in den Kreis der Darstellung gezogen. Für den Goldgrund, welcher Alles in ein ideales Reich versetzt, ist die Zeit jetzt vorüber. In die freie Natur mit Thal und Strom, bemoosten Felsen und grünen Bäumen, mit Burgen und Städten, welche die Menschen traulich hinein gebaut, oder mitten in's gemüthliche bürgerliche Gemach sind die Gestalten der heiligen Ueberlieferung, Christus und die Gottesmutter, die Apostel und Heiligen versetzt. So tritt uns der Meister im berühmten Genter Altar[5]) entgegen, den nach seinem Tode sein Bruder Jan vollendet hat. Doch auch bei den van Eyck's lebt noch das mystische Element. Andacht und Einkehr in sich selbst zeigt sich bei Mann und Weib, bei Alt und Jung. Ueberall, auch im stillen Frieden der Natur, ist die Nähe Gottes zu spüren, vor welcher That und Leidenschaft verstummen und sich jedes Herz anbetend neigt. Freilich ist die religiöse Auffassung schon vielfach eine andere geworden. An die Stelle süßen Schwärmens und paradiesischer Glückseligkeit sind tiefere Erkenntniß und ernstes Durchdrungensein von dem Heiligen getreten.

Noch entschiedener tritt jene ideale Gefühlsrichtung bei den deutschen Nachfolgern der van Eyck'schen Schule wieder auf. Dies ist im Grunde mit einer Reaction in rein künstlerischer Hinsicht verknüpft. Das gothische Princip beginnt noch einmal mit dem neuen Realismus den Kampf. Ein Zwiespalt tritt in der Auffassung der Form ein, indem bald, durch die Gegenwirkung des alten Stils, das Natürliche und Wirkliche verkümmert, bald, unter einseitiger Betonung des neuen, in das Rohe und Uebertriebene gesteigert wird. Davon ist auch der größte vaterländische Künstler der Epoche, Martin Schongauer zu Kolmar, nicht frei, obwohl seine künstlerische Richtung ihm wieder ganz besondere Vorzüge verleiht. Mit dem neuen Realismus ist bei ihm etwas von dem alten idealen Streben, mit der erhabenen Gesinnung des Hubert van Eyck viel von der Innigkeit und Zartheit des Meister Stephan verbunden, wie das sein Hauptwerk, die „Jungfrau im Rosenhaag" in St. Martin zu Kolmar, zeigt.

Aber mehr noch als Maler ist Schongauer Kupferstecher. Die vervielfältigenden Künste, Holzschnitt und Kupferstich, beginnen jetzt ihre Rolle zu spielen; sie stehen als echt deutsche Künste und zugleich als die eigentlichen Künste der Reformationsepoche da. Schon ehe in Italien die Goldschmiede ihre Nielloplatten abdrucken, wird der Kupferstich in Deutschland geübt. Auch in der Folge steht er hier höher als anderswo; hier vervielfältigen die Stecher nicht blos die Compositionen Anderer, sondern die Maler selbst üben diese Technik, stechen ihre eigenen Erfindungen oder zeichnen sie auf das Holz. Deutschland ist das Land des Bilddruckes, wie es das Land des Buchdruckes ist. Diesem ist der Holzschnitt vorangegangen und hat seiner Erfindung den Weg gebahnt. Buchdruck und Bilddruck sind von gleichem Geist beseelt, von dem Streben, jeden geistigen Gewinn zum Gemeingut zu machen. Nicht mehr die Fürsten und Vornehmen allein sollen im Stande sein, ihre

Gemächer und Hauskapellen mit frommen, schönen Bildern, ihre Gebetbücher mit Miniaturen zu schmücken; für den Aermsten und Geringsten ist das Kunstwerk in gleicher Weise da. Nicht mehr an die Kirche bleibt es gebunden, sondern in das ganze Leben dringt es ein. Nicht blos von weitem zeigt es sich im Gotteshaus der gläubigen Gemeine, sondern nahe tritt es an jeden Einzelnen heran. Den Holzschnitt kauft der Aermste auf dem Markte, trägt ihn mit heim und bringt ihn den Seinen, und in die niedrigste Hütte dringt die Weihe der Kunst. In dieser Popularität der damaligen Kunst liegt ihre Größe. In alle Zweige des Lebens und Treibens und Denkens dringt sie hinein. Und wie der Buchdruck dienen nun auch Kupferstich und Holzschnitt jedem Fortschritt auf geistigem Gebiete, treten vornehmlich für die Reformation erst vorbereitend, dann helfend ein.

Schongauer's meiste Stiche zeigen religiöse Gegenstände, aber auch schon ein paar profane Scenen, eine Bauernfamilie, die zu Markt zieht, ein Müller mit dem Esel, ein paar Lehrbuben, die sich raufen, kommen vor. Gerade die vervielfältigende Kunst giebt Gelegenheit, das Gebiet der künstlerischen Darstellung zu erweitern, es auszudehnen über die Grenzen, welche die Kirche gezogen hatte. Das Sittenbild, die Schilderungen aus dem Volksleben und dem täglichen Treiben, die in der Folge zu einer so wichtigen Rolle in der nordischen Kunst berufen sind, gewinnen in den Blättern von Schongauer's Zeitgenossen immer mehr Spielraum. Ja schon sein Vorläufer, der unbekannte Kupferstecher, den man, nach den Bezeichnungen mancher Blätter, den Meister E. S. von 1466 nennt, liebt solche Genrescenen, bildet Liebespaare im Garten oder am Brunnen ab. Am eigenthümlichsten ist er zugleich als Satiriker. Seine interessantesten Blätter sind einige Initialen, abenteuerlich aus Menschen- und Thiergestalten zusammengesetzt, in denen der Uebermuth und die Streitlust des Adels, die

Spießbürgerlichkeit der Städter, namentlich aber die Frivolität und Unsittlichkeit der Pfaffen gegeißelt werden.

Solche Satire wird jetzt in Kupferstich und Holzschnitt immer häufiger. Jetzt, wo der Ruf nach Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern immer lebhafter geworden war, aber die zum Reformiren berufenen Concile ihre Aufgabe nicht erfüllt hatten, waren den Mystikern Prediger, die einen derberen Ton anschlugen, gefolgt. Solche Männer, wie Geiler von Kaisersberg, die sich in volksthümlicher Redeweise an den gemeinen Mann wenden, scharfe Sittenpredigten halten und kein Blatt vor den Mund nehmen, besonders nicht, wo es die Laster der Geistlichkeit betrifft, haben ebenfalls ihr Gegenstück in der Kunst. Die volksthümliche Auffassung wird gegen Ende des 15. Jahrhunderts immer allgemeiner. Wir finden sie in den Stationen des Steinmetzen Adam Krafft, in den Schnitzwerken und Gemälden der großen Flügelaltäre aus den verschiedensten Gauen Deutschlands. Und wenn hier das Volksthümlich-Derbe oft zu weit geht, wenn etwa in den Arbeiten Michel Wohlgemuth's die Widersacher des Heilands gar zu abschreckend geschildert sind, so reden jene rohen Kriegsknechte, die Christus gefangen nehmen und martern, jene aufgeschwemmten, gleißnerischen Pfaffen, die ihn verdammen und verhöhnen, wider das wüste Kriegswesen und die Verderbniß des Klerus in der eigenen Zeit.

Mit der freieren religiösen Richtung tritt nun der Humanismus in den Bund. Erasmus, Reuchlin, Pirkheimer erwecken die classische Bildung, doch gehen sie nicht in dem Grade, wie die italienischen Humanisten, in rein weltlicher Gesinnung auf, sondern durchtränken die christliche Anschauung mit classischem Geist. Wie das Gleiche sich in der Kunst ausprägt, dafür mag ein Beispiel genügen, der Nürnberger Rothgießermeister Peter Vischer, dessen Werke, was die Ausbildung der Form wie den idealen Gehalt betrifft, von diesem Geist

durchdrungen sind. Am Fuß seines Sebaldusgrabes sitzen die Helden des heidnischen wie des jüdischen Alterthums, da tummeln sich reizende Knaben, mit Löwen spielend, sich in Blumenkelchen wiegend, ein Heer von Sirenen, Tritonen und Satyrn, der ganze Apparat des antiken Mythos kommt hinzu. Die gesammte Welt, selbst das Heidenthum vereint sich zum Preise des Herrn. Aber die Pfeiler der Kirche, die Apostel und Propheten, stehen an den Pfeilern des schlanken Baues, den das Christkind mit der Weltkugel krönt. So wird das ganze reiche und blühende Leben durch den Glauben zum Höchsten geführt.

Beide Richtungen, die kernig volksthümliche wie die humanistische, sind in dem Manne vereinigt, der für alle Zeiten, in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen, in seinen Schöpfungen wie in seinem Charakter, als der Meister deutscher Kunst erscheint. Albrecht Dürer[6]) durchlebt, wie kein anderer Künstler des Vaterlandes, mit Bewußtsein die Bewegung der Zeit. Und ganz wie Luther macht auch ihn diese Verbindung des volksthümlichen und humanistischen Elementes desto fähiger, die religiösen Ideen seiner Epoche in sich aufzunehmen. Nicht nur zu den ersten Humanisten, sondern auch zu den Reformatoren stand er in persönlichen Beziehungen. Er war Pirkheimer's genauester Freund und ward von Erasmus auf das höchste geschätzt; ebenso stand er aber auch Camerarius und Melanchthon nahe, war mit Luther und mit Zwingli in Verkehr. Nicht sein künstlerisches Verdienst bestimmte seine Stellung zu diesen Männern. Der Maler als solcher, wie trefflich auch immer in seinem Fach, hätte keinen Zugang gefunden zu den aristokratischen Kreisen der Gelehrten; als zünftiger Meister stand er in gesellschaftlicher Hinsicht viele Stufen unter ihnen, recht im Gegensatz zur socialen Stellung der Künstler im damaligen Italien. Dürer ging über diese Schranken hinaus und trat ebenbürtig neben die ersten Geister vermöge der höheren Bildung, die er durch eigene Kraft sich anzueignen

wußte. Zum größten deutschen Künstler seiner Zeit machten ihn nicht die künstlerischen Vorzüge seiner Werke allein; höchste formale Schönheit ist ihm fast niemals eigen; als Maler wird er von Holbein zweifellos übertroffen. Aber bei seinen Schöpfungen kommt eben noch ein anderes Element zum künstlerischen hinzu. Melanchthon hat von ihm gesagt, seine Kunst, wie herrlich auch immer, sei doch nur das Geringste an ihm gewesen. Und Pirkheimer rief dem gestorbenen Freunde nach, Genius, Redlichkeit, Lauterkeit, Klugheit und Mannheit, Kunst, Frömmigkeit und Treue hätte er vereint besessen. Nie hat ein Künstler des Nordens eine so volle und einmüthige Schätzung von seinen Zeitgenossen erfahren, wie Dürer.

Echt deutsch ist er vornehmlich darin, daß seine größte Eigenschaft die Erfindung ist, die ihn Alles neu und auf seine eigene Weise gestalten läßt. Und hiermit vereint sich der tiefe Sinn für das Charakteristische. Was im Innersten der Seele ruht, weiß niemand so zum Ausdruck zu bringen wie er. Fehlt ihm die volle Läuterung der Form, so sind der Ernst und die Beharrlichkeit desto größer, mit denen er über die Grenzen, die ihm selbst gesteckt sind, hinausstrebt. Alle Mittel bietet er dazu auf, Wissenschaft und Theorie, sowie jede Technik der Kunst. Er malt und zeichnet, schnitzt und modellirt; vor Allem aber zeigt er sich als echten Vertreter seines Volkes, indem er in erster Linie die vervielfältigenden Techniken übt. Des täglichen Brodes wegen sitzen sein Weib und seine Mutter auf dem Markte und haben seine Stiche und Holzschnitte feil. Aber das gerade läßt die Blätter unter alles Volk dringen, durch das ganze Vaterland, ja weit über Deutschlands Grenzen hinaus.

Seine echt deutsche Eigenschaft, die Erfindungsgabe, bewährt er nun an Allem, was sich durch die Mittel der bildenden Kunst darstellen läßt. Er schildert das Leben des Volkes, mit kerniger Treuherzigkeit, voll Gemüthlichkeit und Humor.

Und wie das Sittenbild, so gewinnen auch Landschaft und Thierstück durch ihn Bürgerrecht. Doch sein wichtigstes Stoffgebiet bleibt die religiöse Kunst. Wie damals für sein ganzes Volk so steht auch für ihn der Glaube im Mittelpunkt aller Interessen. Aber wie fromm und gläubig er auch überall erscheint, seine Gesinnung ist doch nicht kirchlicher Art. Ihm genügt es nicht, ein vorgeschriebenes Dogma hinzunehmen, er lebt sich mit persönlicher Empfindung in die göttlichen Lehren und die heiligen Geschichten ein. Tief versenkt er sich in die Bibel, prüft sie Wort für Wort und Satz für Satz, um das Gelesene zu schildern nicht wie die kirchliche Ueberlieferung es auffaßt, sondern wie er persönlich es sich denkt. Und nichts Vergangenes, das in weiter Ferne hinter ihm läge, ist es für ihn, in unmittelbarer Nähe und, wie es seiner Nation am verständlichsten und am überzeugendsten ist, läßt er es sich erneuern, volksthümlich, gegenwärtig und im heimatlichen Gewande. Sein erstes Hauptwerk, welches er mit voller Energie und feuriger Kühnheit angreift, ist die Holzschnittfolge zur „heimlichen Offenbarung Johannis", diese überschwänglichen Visionen, die jeder Darstellung zu spotten scheinen und die er dennoch in sichtbare Formen zu fassen versteht. Als hätte er geahnt, welche furchtbaren Kämpfe auf dem Gebiet des Glaubens bevorstanden, giebt er den düstern Weissagungen von den letzten Dingen Gestalt. Als wirkliche Ereignisse, von deren Eintreffen er im Innersten überzeugt ist, stellt er sie dar und versetzt sie mitten in seine eigene Zeit. Und als die flammenden Sterne auf die sündige Menschheit herabfallen oder als die Racheengel Gottes den vierten Theil aller Lebendigen tödten, da werden der Papst und die höchsten Vertreter der Christenheit ebensowenig wie die Mächtigen der Welt von dem göttlichen Strafgericht verschont.

In der Folge ist es namentlich das Wirken und Leiden Christi, welches Dürer darzustellen liebt, während das alte Testa-

ment ihm weniger Stoffe bietet. Für den Heiland hat er einen neuen Typus erfunden, der eben so sehr von dem altbyzantinischen Typus des Christuskopfes als von der sanften und weichen Erscheinung des Herrn in den Bildern der Italiener, namentlich des Fra Angelico da Fiesole abweicht. Dürer's Christus ist stark und männlich bei aller Milde, der wahre Christus der Reformationszeit, nicht blos ein Dulder, sondern auch ein Denker, dem das Leiden zur That wird, weil er sich aus freiem Entschluß ihm unterzieht. Ganz durchdrungen vom Bewußtsein der erlösenden That, die er vollbringt, tritt er namentlich da vor uns hin, wo er als Mann der Schmerzen, mit Dornenkrone und Wundenmaalen erscheint, in den Titelblättern der verschiedenen Bilderfolgen aus der Leidensgeschichte, vor allen im Titel der großen Holzschnitt-Passion, der den Heiland entblößt und mißhandelt, verhöhnt vom Kriegsknecht, auf dem Steine sitzend zeigt, mit dem Ausdruck voll unsäglichen Schmerzes, doch auch unsäglicher Ueberwindung. Und wenn Dürer daneben gern die jungfräuliche Gottesmutter abbildet, so ist das kein unevangelischer Mariendienst. Nirgend ist ihr Mysterium die Hauptsache. Ihm kommt es darauf an, die Würde der Frau, den Beruf der Mutter zu verherrlichen. Seine zwanzig Holzschnitte aus dem Marienleben — namentlich die Wochenstube der heiligen Anna, oder Joseph mit Weib und Kind in Aegypten im traulichen Gehöft mit der freundlichen Aussicht, er zimmernd, sie an der Wiege spinnend, und zahlreiche anbetende oder muthwillig spielende Engel ringsum — diese Blätter schildern uns, wie mitten in das trauliche Familienleben, in die stille, liebe Häuslichkeit der vollste Strahl göttlicher Gnade verklärend und beseligend hinein scheint. Dürer's deutscher Sinn bewährt sich nirgend mehr wie hier. Und von den anderen Heiligen der Kirche stellt er namentlich zwei immer wieder und mit besonderer Vorliebe dar, zwei Männer Gottes ganz wie seine Zeit sie braucht, Hieronymus, der sich forschend

in die heilige Lehre versenkt, und Georg, den gewappneten und standhaften Kämpfer für den Glauben.

So lebt, schon vor dem entscheidenden Auftreten Luther's, in Albrecht Dürer der protestantische Geist. Nur weil es nichts Anderes aussprach, als was die Besten seiner Zeit schon lange tief im Herzen empfanden, drang ja das Wort Luther's so mächtig durch. Schon einige Jahre ehe Luther seine Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg schlug, begann er Aufsehen zu erregen, etwa seit 1512, wo er über den Römerbrief und über die Psalmen las. Etwa um dieselbe Zeit war es, wo im Innern Albrecht Dürer's der Kampf zwischen der persönlichen Auffassung in religiösen Dingen und den Anschauungen der Kirche begann. Drei Kupferstiche mögen als Beweis dafür dienen. Zunächst ein Blatt, das, seltener Weise, keine Jahrzahl trägt, „der verlorene Sohn". Vor einem Bauerngehöft, inmitten der Herde von grunzenden Thieren, deren jedes in wunderbarer Treue seine besondere Physiognomie erhalten hat, kniet, in verwilderter Gestalt, mit heftig zusammengepreßten Händen, der zerknirschte Sünder, dem Dürer seine eigenen Züge gegeben hat. Das ward zu derselben Zeit gemacht, wo der Ablaßwucher sein Wesen in Deutschland trieb. Giebt es wohl dagegen einen gewaltigeren Protest?

Zweitens „die Melancholie", von 1514. Eine mächtige Frauengestalt, in bürgerlicher Tracht, aber mit Fittigen und bekränzten Locken, sitzt sinnend da, ihr majestätisches Haupt in die Linke gestützt, während die Rechte den Zirkel hält und ein Buch auf ihren Knieen liegt. Die Werkzeuge der Arbeit, Hobel und Säge, Hammer und Nägel, Schmelztiegel und behauener Block, liegen umher. Dazwischen ruht ein Windhund, Sinnbild des jagenden Gedankens. An der Wand Sanduhr, Waage, eine Tafel mit mystischen Zahlen und eine Leiter, deren Richtung gegen oben weist. Auf einem Mühlstein sitzt ein kleiner schreibender Genius. Ein Seegestade und eine weite Meeresfläche,

die den Blick in endlose Ferne lockt, bilden den Hintergrund, darüber ist ein Regenbogen ausgespannt und ein Comet leuchtet vom düstren Himmel. Diese Erscheinung hat nichts mit dem modernen Begriff der Melancholie zu thun, sondern sie ist das sinnende Element im menschlichen Geiste, welches forscht, erfindet, die Geheimnisse der Natur durchdringt. Was aber vermochte Dürer, den Namen Melancholie auf das Blatt zu schreiben? was hat dieser Gestalt, der verkörperten Wissenschaft, solchen Ausdruck voll Düsterkeit und Schwermuth auf das Antlitz geprägt? Es scheint aus ihr das Wort des Predigers Salomo[7]) zu reden: „Wo viel Weisheit ist, da ist viel Grämens". Das ist dieselbe Idee, die dem deutschen Geist eingeboren scheint und der unser größter Dichter endlich im Faust Gestalt gab; eine Idee die gerade zu Dürer's Zeit tiefe Berechtigung hatte, als die Mehrung des Wissens, die Erforschung des Menschen und der Welt inneren Zwiespalt bei jedem Einzelnen und Kampf einer neuen Epoche gegen die alte hervorrief.

Wie klar der Seherblick des Künstlers die Kämpfe, die bevorstanden, ahnte, zeigt endlich das dritte, 1513 entstandene Blatt, „der Ritter trotz Tod und Teufel", vom alten Künstlerbiographen Joachim von Sandrart „der christliche Ritter" genannt. Das ist der echte deutsche Rittersmann, wie jene Zeit ihn kennt, wie Luther ihn bald darauf in seiner Rede an den Adel deutscher Nation vor Augen hatte. In öder Schlucht, über Gestrüpp und Gestein, reitet er hin, ganz in blinkende Rüstung gehüllt, da gesellen sich zwei schreckliche Begleiter zu ihm. Der Tod, auf elender Mähre zur Seite reitend, grinst ihn mit dem hohlen Schädel an und hält das Stundenglas empor, der Teufel, ein gehörntes Ungeheuer, streckt die Kralle nach ihm aus. Aber der Ritter wankt nicht und verzieht keine Miene. Fest das Roß im Zügel, fest den Speer in der Hand zieht er schweigsam und geradeaus seine Straße, nach der fernen Burg, die über die Felsen winkt. Das ist eine Todten=

tanz-Phantasie, wie solche damals im Norden gewöhnlich waren, und ist doch wieder etwas ganz Anderes. Nicht das Furchtbare des unabwendbaren Schicksals allein, sondern zugleich das, was darüber triumphirt, wird hier gezeigt. In diesem Streiter lebt ein Bewußtsein, das stärker ist als Tod und Teufel, lebt der Geist, der Luther's Lied beseelt: „Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen".

Wie sehr Dürer in der Folge von Luther's Lehre, auf die Alles in ihm vorbereitet war, ergriffen ward, dafür haben wir auch schriftliche Zeugnisse, namentlich durch das kurze Tagebuch seiner niederländischen Reise, die er 1521 antrat. Da heißt es, während er in Köln ist: „Ich hab kauft ein Tractat Luthers umb 5 weiß pf., mehr 1 weiß pf. für die condemnation Lutheri des fromen Mans." Und in Antwerpen hört er die Zeitung von Luther's Entführung auf der Rückreise von Worms, die man für ein Werk der Feinde hielt. Da werden seine trockenen, knappen Aufzeichnungen durch einen langen und heftigen Erguß unterbrochen. „Lebt er noch", heißt es, „oder haben sie ihn gemordet, was ich nicht weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und darum daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum. Jetzt werden die gräßlichen Beschwerungen Roms wieder Macht gewinnen, und sonderlich ist mir das noch das Schwerste, daß uns Gott vielleicht noch unter der falschen blinden Lehre will bleiben lassen, dadurch uns das köstliche Wort an vielen Enden fälschlich ausgelegt wird. Ach Gott im Himmel erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe bitt' für dein Volk, erlös' uns zur rechten Zeit, behalt' in uns den rechten, wahren christlichen Glauben, versammle deine weitgetrennten Schafe durch deine Stimm' in der Schrift, dein göttlich Wort genannt. Und so wir diesen Mann verloren haben, dem du solchen evangelischen Geist gegeben hast, und der da klarer geschrieben hat als irgend einer, der seit 140 Jahren gelebt hat, so bitten wir dich o himmlischer Vater, daß du

deinen heiligen Geist wiederum gebest einem, der da deine heilige christliche Kirche allenthalben wieder versammle. O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen? Ach Gott, was hätte er uns noch in zehn oder zwanzig Jahren schreiben mögen! O ihr alle frommen Christenmenschen helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen!“

Aber Dürer's Klage war grundlos, Luther war sicher aufbehalten auf der Wartburg und übersetzte das neue Testament, dem gerade die Künstler, und unter ihnen keiner mehr als Dürer den Boden vorbereitet hatten, indem sie schon längst allem Volk durch das Bild vertraut gemacht, was das Wort ihnen jetzt erzählte. Es ist nicht zufällig, daß Dürer, als er nun heimkommt, mehrmals in Kupferstich und Holzschnitt den heiligen Christophorus herausgiebt, der das höchste Gut trotz aller Beschwerung sicher durch die Wogen trägt. Der Gekreuzigte, das Abendmahl, die Gestalten verschiedener Apostel sind die Gegenstände, die er fernerhin am liebsten bildet. In einem unvollendeten Kupferstich hat er unter das Kreuz des Herrn Luther als Johannes gestellt. Dann erscheint der wundervolle Holzschnitt mit dem colossalen Christuskopf, der Triumph im Leiden und göttliche Majestät gewaltiger schildert als jemals geschehen ist.

Für das Evangelium einzutreten, auch in der Kunst, sah Dürer als heilige Pflicht an, um so mehr als in diesen Zeiten des Sturmes das rechte Maß von beiden Seiten nicht immer gewahrt ward. Sein reines Gemüth mußten die Selbstsucht und Rohheit verletzen, die sich oft auch auf protestantischer Seite zeigten. Durch seinen Freund Pirkheimer wissen wir, in welchem Grade dies der Fall war. Und als der Bildersturm hie und da losbrach, fiel es ihm schwer auf das Herz. Im Vorwort zu seiner „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“ spricht er sich selbst darüber aus. Er wußte, was Noth

that in solcher Zeit: des rechten Glaubens bedurfte es und der rechten Männer, die mit Kraft und Ueberzeugung für den Glauben einzustehen bereit sind. Diesem Gedanken giebt er Ausdruck in einem Werke, das 1526, zwei Jahre vor seinem Tode entstanden ist und als das großartigste Zeugniß seines Geistes und seines Charakters dasteht, und auf das er selbst so viel Gewicht legte, daß er es seiner Vaterstadt Nürnberg verehrte, gleichsam als sein Testament. Es sind dies die beiden Tafeln mit den vier Aposteln, oder, wie Retberg sie besser genannt hat, den vier Kirchenstützen, in der Münchener Pinakothek. Vorn auf der einen Johannes [8]), dessen Züge Dürer treu, nur etwas verjüngt, dem Antlitz Melanchthon's nachgebildet, wie er es im selben Jahr als Kupferstich herausgegeben, und der auch eine überraschende Aehnlichkeit mit einem späteren Apostel des Geistes und der Freiheit, mit Schiller zeigt. Milde und tiefes Sinnen leuchten aus seinem Haupte; schwerfällig und in beschaulicher Ruhe blickt neben ihm der greise Petrus in das Buch. (S. d. Abbild.) Aber nicht nur auf Glauben und Gedanken, auch auf die That kommt es an. Das hat Dürer in den Gestalten der zweiten Tafel ausgesprochen, in dem freudig-muthigen Marcus mit den blitzenden Augen und dem Paulus, der nicht nur die Bibel, auch das Schwert hält, und dessen gewaltiges Haupt Verderben blitzt wider alle Feinde des Wahren.

Johannes und Paulus, der Verfasser von Luther's Lieblingsevangelium und der Reformator unter den Aposteln, die Hauptstützen des Protestantismus, stehen vorn, stehen da wie Melanchthon und Luther, in überzeugender Milde und niederschmetternder Kraft. So sehr aber die Bilder echt protestantischen Geistes sind, so entschieden gehen sie doch über jeden confessionellen Parteistandpunkt hinaus. Die Unterschriften, welche freilich abgeschnitten werden mußten, als die Bilder in die Hand des katholischen Baiernherzogs kamen, waren gerichtet wider die falschen Propheten und gingen gegen den Mißbrauch



E. Ade. X. A. Stuttg.

ALBRECHT DUERER.

Petrus und Johannes.

Münchener Pinakothek.

hüben wie drüben, und die Bilder sind zwar ein Zeugniß der Zeit und ihrer Kämpfe, aber ein Zeugniß doch nur dessen, was in den Kämpfen besteht.

Neben Dürer steht im Kunstleben Deutschlands Hans Holbein, der an Größe des Sinnes nur diesem Einen weicht, aber in rein künstlerischer Hinsicht über ihn hinausgeht, Alles zu besitzen scheint, was Dürer fehlt; Holbein, der mit dem Sinn für die Wirklichkeit ein Gefühl für Schönheit, wie kein andrer nordischer Künstler, verbindet, und der die Einfachheit der Natur, welche Dürer theoretisch als höchstes Ziel der Kunst erkannte, praktisch aber nur in seiner letzten Schöpfung erreichte, von Anfang an zu eigen besaß. Holbein's populärstes Werk ist die Madonna mit dem Christkinde, vor welcher der Baseler Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen, das Haupt der katholischen Partei, mit den Seinigen kniet[9]). Dennoch ist auch er von der Reformation ergriffen. In biblischen Darstellungen, namentlich aus der Passion, sagt er sich von der Ueberlieferung los, entwirft statt der Andachtsbilder Geschichtsbilder, in denen auf der Handlung als solcher das Gewicht liegt. Seine untergegangenen Wandgemälde des Rathsaales zu Basel, von denen nur noch Skizzen auf dem dortigen Museum vorhanden sind, waren die ersten echt historischen Malereien in Deutschland. Nicht nur das alte Testament, auch die antike Geschichte gab die Stoffe dazu her. Ja in consequenter Durchführung des Stils geht Holbein zum Theil weiter als es die größten Italiener in ihren geschichtlichen Gemälden thun. Während Raffael in manchen vatikanischen Frescobildern, zum Beispiel im Attila und der Schlacht des Constantin, noch die höheren Mächte verkörpert, die über dem Ganzen walten, schildert Holbein die That allein.

Die äußeren Hemmnisse, welche die Reformationsbewegung mit sich brachte, hatte Holbein schwer zu empfinden. Sie entzog ihm die Gelegenheit zu größeren Schöpfungen, und die

Noth zwang ihn endlich, nach England zu gehen. Doch auch äußerlich von der Reformation geschädigt, bekannte er sich nicht minder zu ihr. Dürer's feste Gläubigkeit und Ueberzeugungstiefe sind nicht seine Sache, dafür hat er zuviel von der italienischen Renaissance aufgenommen und ist zu weltlich gesinnt. Weniger die positive, als die negative Seite des Protestantismus tritt in ihm hervor. Er kämpft gegen Rom und seine Mißbräuche mit den Waffen der Satire, und wenn Dürer, in seinem gewaltigen Ernst, seiner Herzenswärme und energischen Zuversicht, sich mit Luther vergleichen läßt, so ist Holbein in seiner klaren, modernen Anschauung, seiner feurigen Kühnheit und schneidigen Schärfe, mit Hutten verwandt.

Bald nachdem der junge Augsburger Maler sich in Basel niedergelassen, illustrirt er des Erasmus eigenes Exemplar von dessen „Lob der Narrheit" mit Federzeichnungen und geißelt eben so kühn wie der Schriftsteller die Thorheit in allen Klassen und Ständen, namentlich aber den Aberglauben des Volks und die sittliche und intellectuelle Versunkenheit der Geistlichkeit. Wir sehen die Pfaffen, namentlich die Bettelmönche, ganz wie sie uns in den „Briefen der dunklen Männer" entgegentreten, ihre unverstandenen Psalmen absingend, mit feistem Bauch über das Fasten predigend und mit Dirnen in unzüchtigem Verkehr. Mit kostbarem Humor werden uns die frommen Gläubigen vorgeführt, die das Bild des heiligen Christophorus, des christlichen Polyphem, verehren und sich dadurch vor plötzlichem Tode bewahrt glauben, die Weiber, die vor dem Muttergottesbilde Kerzen anzünden, was doch bei Tage nicht nöthig ist, dann der Kirchenfürst, der Kriegsleute aussendet, der Scholastiker Nicolaus de Lyra, in Anspielung auf seinen Namen die Leier oder Drehorgel in der Hand, während die heilige Schrift vor ihm auf dem Pult liegt, oder selbst der heilige Bernhard, der, gar zu schwärmerisch in ein frommes Buch versenkt, den Oelkrug statt des Weinkrugs zum Trinken ergreift.



Photoxylographie v. KNAUS BASEL

HANS HOLBEIN.

Der Ablasshandel.

Holzschnitt.

Nirgend aber tritt Holbein so entschieden für die Reformation ein als in den Zeichnungen, die er für den Holzschnitt macht. Nicht nur zu den Schriften der Humanisten entwirft er Titelblätter, deren Darstellungen aus Geschichte und Sage des Alterthums entnommen sind. Auch die beiden ersten, im Jahre 1823 zu Basel erschienenen Ausgaben von Luther's Uebersetzung des neuen Testamentes schmückt er mit Bildern, unter denen das Titelblatt mit der Taufe Christi besonders schön ist. Später giebt er die reiche Bilderfolge zum alten Testament heraus, dessen Helden- und Patriarchengestalten, Kriegsthaten und Familienscenen er schlicht und in rein menschlicher Weise illustrirt, und so das Seine dazu beiträgt, um, ganz im Sinne der Reformation, die heiligen Geschichten dem ganzen Volk vertraut und verständlich zu machen. Doch auch der religiösen Satire dient seine Kunst. Holzschnitte dieser Gattung sind äußerst selten, wohl weil der Baseler Rath, der in den religiösen Kämpfen lange eine vermittelnde Stellung einnahm, ebenso wie auf religiöse Streitschriften auch auf solche Streitblätter fahndete. Einer der schönsten Holzschnitte, nur in drei Exemplaren vorhanden[10]), ist wider den Ablaßkram gerichtet. In einer Kirche, die überall mit dem Mediceerwappen geschmückt ist, thront Papst Leo X. und legt einem Dominikaner die Ablaßbulle in die Hand. Pfaffen und Mönche hören die Beichte, verweisen auf den Opferkasten, verhandeln Ablaßbriefe gegen schweres Geld, aber weisen den Bettler, der nicht zahlen kann, schnöde zurück. Vor der Thüre aber, als wären sie aus der Kirche, da Mißbrauch getrieben wird, herausgetreten, beugen sich die wahren Reuemüthigen, König David, Manasse und der „offene Sünder", der zerknirscht ihrem Beispiel folgt, vor Gott, und aus den Wolken breitet der ewige Vater liebreich und verzeihend die Arme gegen sie aus (S. d. Abbild.).

Ein verwandtes Blatt, nur in zwei Exemplaren vorhanden[11]), zeigt in seiner Mitte einen Leuchter mit brennender Kerze, auf

welchen Christus hinweist, als wolle er sagen: Ich bin das wahre Licht. Allerlei niedres Volk, schlichte Bürger, Bauern mit Dreschflegeln, Männer und Weiber, hören auf ihn und sind bereit ihm zu folgen. Andrerseits aber wendet sich die ganze Klerisei, vom Papst bis zum Bettelmönch, ab und zieht von dannen, indem sie lieber den beturbanten Heiden Platon und Aristoteles folgt, von denen Einer schon in die Grube gefallen ist und der andere eben hineinstürzt.

Auch in Holbein's Hauptwerk, seinen Holzschnitten vom Todtentanz, welche die alten Ideen vom Gleichmacher Tod in ganz neuem Geiste und mit echt moderner Ironie darstellen, spiegeln sich die Kämpfe der Reformation. Die Satire gegen die Geistlichkeit stand für den Künstler in vorderster Reihe. Den Anfang macht der Papst, den der Tod auf dem Gipfel seiner Vermessenheit ergreift, wie er den knienden Kaiser krönt, und schon lauern Teufel auf seine Seele. Der Cardinal wird gepackt, wie er Ablaßbriefe aussendet, der feiste Abt wird mitten aus Trägheit und Wohlleben entführt. Dem Domherrn gesellt sich der Tod, als er mit seinem Jagdgefolge zur Kirche zieht, auf den Prediger lauert er, während er auf der Kanzel die Lehre verfälscht, den Bettelmönch packt er am Kragen, wie er mit gefülltem Sack und klappernder Büchse heimkommt, und der Nonne löscht das Gerippe die Kerze aus, als sie ihren Buhlen in die Zelle gelassen. So wenig wie durch äußeren Prunk und weltliche Macht läßt der Tod sich durch Gleißnerei und den Schein der Heiligkeit bethören.

Satirische Darstellungen dieser Gattung giebt es auch aus Holbein's englischer Zeit. Nur noch in kleinen Kupferstichen von Wenzel Hollar ist uns eine merkwürdige satirische Passionsfolge nach Holbein's Zeichnungen erhalten, in welcher die Richter, Widersacher und Henker Christi aus Papst, Priestern und Mönchen bestehen. Ein Mönch ist der Judas, der den Heiland verräth, ein Papst der Kaiphas, welcher das Urtheil

über ihn fällt, und über dessen Sitz stehen die Worte: „Wer wider die Römischen, der soll sterben". Pfaffen geißeln und verspotten Christus, führen ihn zum Tode, ein Mönch ist der linke Schächer am Kreuz. Im Fegefeuer führt ein Teufel mit päpstlicher Krone das Regiment. Mönche, denen Nonnen zu schmausen und zu trinken bringen, halten Wache am Grabe, und nur an einer Stelle, als der Heiland bestattet wurde und es ihm die letzte Ehre zu erweisen galt, war vom Klerus niemand zu sehen. Auch bei zwei Holzschnitten im Katechismus des Erzbischofs Cranmer[12]), die Holbein's Monogramm und Namen tragen, ist der Satire Raum gegönnt. Im Gleichniß vom Zöllner und Pharisäer ist dieser, der selbstgerecht am Altar kniet, durch Mönchskutte und Mönchstonsur gezeichnet, und als Christus den Besessenen heilt, sind Bischöfe und Mönche die Schriftgelehrten, die ein Aergerniß an ihm nehmen. Der kleine Holzschnitt einer englischen Flugschrift[13]) illustrirt die Worte des Johannes: „der gute Hirt giebt sein Leben für die Herde, der gemiethete Knecht aber flieht, weil er ein gemietheter Knecht ist und hat der Schafe nicht Acht". Mit großartiger Geberde weist Christus, der gute Hirt, seinen Jüngern den schlechten Hirten, einen feisten Mönch, der davonläuft, als der Wolf in die Herde bricht. Diese Schrift ist ebenso wie der Cranmer'sche Katechismus erst 1548, fünf Jahre nach Holbein's Tod, erschienen. Die Holzschnitte wurden offenbar in viel früherer Zeit gemacht. Als aber in der englischen Reformation nach dem Tode der Königin Anna Boleyn und besonders nach Thomas Cromwell's Fall die Reaction eintrat, als endlich im Jahre 1539 diese durch Bischof Gardiner's sogenannte Blutartikel besiegelt wird, die unter Anderem den Laien wieder den Kelch entziehen und das Bibellesen dem niederen Volk untersagen, Seelenmessen und Ohrenbeichte aufrecht erhalten, die Geistlichkeit im Cölibat, Mönche und Nonnen in ihrem Keuschheitsgelübde lassen und den Uebertretern die schwersten Strafen

drohen, da konnten solche Blätter nicht mehr erscheinen. Die Holzschnitte, wenn auch schon vorbereitet, durften nicht an die Oeffentlichkeit dringen und konnten erst nach dem Tode Heinrich's VIII. (1547) herausgegeben werden.

Endlich ist aus Holbein's englischer Zeit noch ein Holzschnitt vorhanden, der nicht blos in verneinender Weise die Ideen des Protestantismus vertritt, sondern dem positiven Inhalt seiner Lehre Ausdruck verleiht: das in der Kunstgeschichte fast unbekannte Titelblatt zur 1535 erschienenen Coverdale'schen Bibel[14]). Hier werden alter und neuer Bund einander gegenüber gestellt, jener zur Linken, dieser zur Rechten. Oben entspricht dem Sündenfall die Auferstehung des Herrn, der den Fuß auf Tod und Teufel setzt, dann dem Moses, der auf Sinai das Gesetz empfängt, Christus, welcher die Apostel aussendet um sein neues Gesetz zu verkünden, ferner dem Esra, der die Heiden aus dem Volk Israel ausstößt, die erste Predigt der Apostel am Pfingstfest, welche allen Völkern das Heil offenbaren. Unten endlich, zu den Seiten König Heinrich's VIII., der die Bibel an Geistliche und Laien vertheilt, stehen sich David und Paulus gegenüber. Der Kern der evangelischen Lehre mit den Begriffen von Sünde und Erlösung und vom Glauben, in dem allein das Heil, kann nicht schlagender und verständlicher ausgedrückt sein.

Es würde zu weit führen, wollten wir noch ausführlich von anderen Künstlern reden, deren Auffassung von der Reformation beeinflußt wird. Die Schüler Dürer's bilden die Bilderillustration in seinem Sinne weiter, viele von ihnen, z. B. Hans Sebald Beham, geben protestantische Spottblätter auf Papst und Klerus heraus, und nach wie vor dient der Holzschnitt dem Kampf der Parteien. In Bern finden wir Nicolaus Manuel, der als Dichter und Maler, als Soldat und Staatsmann thätig war, und auf allen Gebieten seiner Wirksamkeit für die Reformation in die Schranken trat. Und

endlich Lukas Cranach, der Hofmaler der protestantischen Sachsenfürsten, der mit den Reformatoren, namentlich mit Luther selbst befreundet war. Cranach indeß, der als Künstler nicht entfernt an Dürer und Holbein heranreicht, ist ihnen eben so wenig gleich zu stellen, wo es sich um die künstlerische Ausprägung der Reformationsideen handelt. Den tiefsten sittlichen Kern des Protestantismus mit solchem Geist und so erhabener Seele zu erfassen wie Dürer, die Versunkenheit und Unwürdigkeit des römischen Priesterregiments mit so großartiger Gesinnung zu kennzeichnen wie Holbein, ist seine Sache nicht. Er hält sich an Aeußerlichkeiten des Cultus, wie bei einem Bilde seiner Werkstatt in der Stadtkirche zu Wittenberg, welches, rings um eine Darstellung des Abendmahls, verschiedene Schilderungen von der Ausübung gottesdienstlicher Handlungen nach evangelischem Ritus, mit dem taufenden Melanchthon und dem predigenden Luther enthält. Oder Cranach, wie auch andre gleichzeitige Künstler, zum Beispiel Michel Ostendorfer in Regensburg, versteigt sich zur wirklichen Dogmenmalerei. So in einem Bilde des Leipziger Museums, der Sterbende, dem die guten Werke nicht helfen, sondern der Glaube allein, — trotz der zierlichen Ausführung eine frostige Allegorie. Den Lehrbegriff von der Erbsünde und der Erlösung durch das Blut Christi bildlich darzustellen hat Cranach in vielen seiner Gemälde, einem Bilde des Sündenfalls in der Galerie der Stände zu Prag, in manchen Theilen des berühmten Altars zu Schneeberg, endlich in seinem Hauptwerk, dem 1555, zwei Jahre nach seinem Tode, von seinem Sohne beendigten Altar der Stadtkirche zu Weimar, versucht. Prachtvoll sind darin die lebensvollen Bildnißgestalten Luther's und Cranach's selbst. Aber wenn hier auf das Haupt des Malers ein Blutstrahl aus Christi Wunden springt, wenn im selben Bilde der Heiland noch einmal vorkommt, wie er, aus dem Grabe erstanden, mit krystallener Lanze den Teufel niederwirft, so ist das unverständlich und ungenieß-

bar für die künstlerische Anschauung, wendet sich, statt an sie, an die Reflexion und beweist, daß dogmatisirende Tendenzmalerei dem Wesen der Kunst widerspricht.

Die Tage, da Luther aufgetreten war, da Humanismus und Reformation verbündet für geistige Freiheit gestritten, da Dürer und Holbein den Ideen beider Gestalt gegeben hatten, waren jetzt vorbei. Unlauteres hatte sich in die reformatorischen Bestrebungen gemischt. Manche Richtungen derselben hatten sich gegen die geistige Bildung, die doch der Reformation den Weg gebahnt, manche gegen die Kunst in der Kirche aufgelehnt. Nicht nur Gleichgültigkeit trat ihr entgegen, sondern auch offene Feindseligkeit, die oft zum Bildersturme führte. Aber noch schlimmer als die Ausschreitungen der Bewegung ist die Bewegungslosigkeit, und auch die trat auf protestantischer Seite ein. Was die Reformation ihrem Wesen nach sein sollte, ein unausgesetzter Kampf für die Freiheit des Glaubens und Gewissens, ein unausgesetztes Protestiren gegen Zwang und Beschränkung auf diesem Gebiet, ein unausgesetzter Proceß, der aus den Adern des Lebens alles Kranke und Faule stoßen sollte, war sie nicht lange geblieben. Noch bei Lebzeiten Luther's war es mit einer Reformation in diesem Sinne vorbei. In Dogmatismus begann sie zu erstarren, begann ihre Ergebnisse als etwas Fertiges hinzustellen, obwohl die That der kirchlichen Erneuerung nur dann eine wahre Berechtigung hatte, wenn zu reformiren nicht aufgehört werden sollte, nicht aufgehört werden sollte weiterzuschreiten mit jeder Entwickelung der Zeit. Und wie innerlich, so gelangte auch äußerlich die Reformation in Deutschland nicht zum vollständigen Sieg. Die Besserung der kirchlichen Zustände im Vaterlande, die Beseitigung der Mißbräuche, die Befreiung des gesammten kirchlichen Lebens in Deutschland von der römischen Tyrannei war erstrebt worden, aber im Widerstreit der Verhältnisse, namentlich der politischen, hatten diese Bestrebungen nur zur Kirchenspaltung geführt,

welche die Spaltung der ganzen Nation zur Folge hatte. Der Träger der Kaiserkrone war nicht fähig gewesen, die Kirchenerneuerung als nationale Sache zu erkennen. Die Fürsten und kleinen Landesherren beider Parteien beuteten das für sich aus, und die Zerklüftung des Reiches war entschieden auf Jahrhunderte hinaus.

Die Reformationsbewegung hat in Deutschland ihre Kunst gehabt. Nicht nur da, wo ihre Ideen unmittelbar ausgesprochen werden, nein überall wo einem erstarrten Princip individuelle Lebendigkeit entgegentritt, wo die Tradition zurückgedrängt wird durch das selbständige Ergreifen der Dinge und das persönliche Gefühl, wo der Künstler neben dem Heiligsten, was das Menschenherz kennt, auch die ganze Welt froh und frei in das Auge faßt, wo die Kunst sich an das ganze Volk wendet und den Armen ihr Evangelium predigt, da entspringen solche Regungen demselben Geist, dem die Kirchenerneuerung entsprang. Die abgeschlossenen Confessionen aber, welche aus den reformatorischen Bewegungen hervorgingen, hatten keine Kunst. Selbst die katholische Gegenreformation besaß mehr schöpferische Kraft. Die alte Kirche fühlte, daß sie gewaltiger Anstrengungen bedürfe, leidenschaftlich rang sie nach Befestigung ihrer inneren und äußeren Macht. Und so ging durch sie ein Strom des Lebens, der dem Protestantismus fehlte, hin. Es erwuchs die italienische und spanische Kunst des 17. Jahrhunderts, in welcher der moderne Katholicismus seine vollste Ausprägung fand, eine Kunst glühender Schwärmerei und leidenschaftlichster Inbrunst, mit aller hinreißenden Gewalt irdischer Sinnlichkeit vereint.

Doch wenigstens an einer Stelle des Nordens legte noch der protestantische Geist künstlerisches Zeugniß für sich ab. Zur Zeit wo in Deutschland nationale Ohnmacht und Noth ihren Gipfel erreicht hatten, wo dreißig Jahre lang, in einem scheinbaren Religionskriege, das Land der Schauplatz für den Zwist

anderer Völker ward, wuchs in den benachbarten Niederlanden ein nationales Kunstleben hervor. Einem ganzen Volke waren hier religiöse und nationale Freiheit ein Begriff gewesen. Hiefür hatte es mannhaft Alles eingesetzt. So entstand das freie Holland, die kleine protestantische Republik. Außen herrschte es über die Meere, innen war Wohlstand und Gedeihen, und auf diesem Grunde entfaltete sich eine wundervolle Blüte der Malerei. Höchste Unmittelbarkeit im Erfassen der Natur und der vollen Wirklichkeit war ihr eigen, und auch die religiöse Kunst war vertreten durch einen Meister wie Rembrandt, welcher die heiligen Geschichten seinem Volke recht nahe führte, indem er sie in gut holländisches Gewand kleidete, schlicht das rein Menschliche in ihnen vorwalten ließ, und so den wahrhaft evangelischen Geist zum Ausdruck brachte.

Und als nun im vorigen Jahrhundert der nationale Geist auch in unserem Volke wieder auflebte, war das protestantische Deutschland der Boden, auf welchem die That der geistigen Befreiung geschah[15]). Hier fußten unsere großen Dichter und Denker, und es war die Literatur, welche dann auch einer neuen Entwickelung der bildenden Kunst die Bahn brach. Wo diese im 16. Jahrhundert stehen geblieben war, durch den allgemeinen Kunstverfall gehemmt, da knüpfte der neueste künstlerische Aufschwung wieder an. Das sechzehnte Jahrhundert hatte gestrebt, den deutschen Kunstgeist mit der italienischen Renaissance zu vereinigen. Dürer war theoretisch, seine Schüler und, mehr als sie, Holbein waren practisch dafür eingetreten. In ihrem Sinne handelten nun Carstens und Schinkel, welche sich das Studium des classischen Alterthums zur Aufgabe machten und eine neue Renaissance erstrebten. Dieser classischen Richtung in der neuesten vaterländischen Kunst trat zwar eine romantische an die Seite, die eine kirchliche Malerei im einseitig katholischen Sinne hervorrief. Doch der einzige Künstler der Gegenwart, welcher christlich-religiöse Stoffe in selbständigem Geiste zu gestalten

wußte, Cornelius, war zwar Katholik von Geburt und Ueberzeugung, blieb aber frei von aller confessionellen Einseitigkeit. Mit den Künstlern der katholisirenden Romantik eine Zeit lang verbunden, ging er über deren Richtung, als sie immer befangener wurde, hinaus. Und seine religiöse Kunst steht erst da auf voller Höhe, wo sie alles Confessionelle abgestreift hat, in den Compositionen zum Camposanto, die er für die protestantische Hauptstadt ersonnen, einem hohen religiösen Gedicht, das auf eigener, persönlicher Auffassung der Bibel beruht. Nur aus der Nation, welche die That der Reformation vollbracht hat, konnte der Schöpfer dieses Werkes hervorgehen. Ob er selber Katholik oder Protestant sei, danach zu fragen fällt uns nicht ein, ebensowenig wie uns der Gedanke an die Confession des Künstlers der Pietas von Rietschel gegenüber kommt. Daneben ist jetzt das Ringen nach wahrhaft geschichtlicher Darstellung allgemein, es gedeiht die Schilderung der Natur, der Sitten, des täglichen Lebens, und wie im sechzehnten Jahrhundert spielt auch bei uns die Illustration eine Hauptrolle und nimmt ihre Stellung im Leben ein. In vieler Beziehung sind wir berechtigt, trotz Jahrhunderte langer Unterbrechung die gegenwärtige deutsche Kunst als eine Fortsetzung derjenigen Kunstentwickelung anzusehen, welche Deutschland im Zeitalter der Reformation erlebte, die aber damals geknickt ward, noch ehe ihre Blüte sich ganz entfaltet hatte. Auch bei uns ist noch mehr Streben als Erfüllung, aber das Streben geht auf das rechte Ziel. Und daß die heutige Kunst diesem Ziele immer näher schreiten wird, läßt der nationale Aufschwung unserer Zeit erwarten, der uns Güter gewährt, nach denen das sechzehnte Jahrhundert sich vergebens sehnte.

Anmerkungen.

1) Dies hat Schnaase (Geschichte der bildenden Künste, B. VI. S. 49 — 51, S. 57—60) erkannt und dargestellt. Ihm schließt sich diese Ausführung an.

2) Gemäldegallerie Nr. 1238.

3) Nr. 87. Gestochen in E. Förster's Denkmalen, B. II.; Holzschnitt in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste, B. VI.

4) In der städtischen Gemäldesammlung.

5) Mittelbilder in St. Bavo zu Gent, sechs beiderseits bemalte Flügel im Museum zu Berlin, Nr. 512—523, zwei im Belgischen Museum zu Brüssel, Nr. 13.

6) Ueber Dürer's Verhältniß zur Reformation: A. von Eye, „Leben und Wirken Albrecht Dürer's". Nördlingen, 1860. — Hotho, Dürer-Album. Berlin, bei G. Schauer. — G. Merz, im Christlichen Kunstblatt von 1862. — R. v. Retberg, „Kunstleben Nürnberg's" und im Deutschen Kunstblatt von 1855, S. 192f. — A. von Zahn, Dürer's Kunstlehre. Leipzig, 1866.

7) Cap. I, 18. Die Anwendung dieser Stelle auf das Dürer'sche Blatt dankt der Verfasser seinem Freunde Herrn Dr. Toeche.

8) Vgl. den Holzschnitt, nach einem von Herrn E. A. Seemann, Verlagsbuchhändler in Leipzig, freundlich überlassenen Cliché.

9) Original im Besitz der Princessin Karl in Darmstadt, Wiederholung, nur theilweise von Holbein selbst ausgeführt, in der Dresdner Gallerie.

10) Im Museum zu Basel, im Kupferstichkabinet der Königin Wittwe zu Dresden und auf der Bodleian Library, Oxford. Vgl. den Holzschnitt, bestimmt für den zweiten Band von des Verfassers Buch „Holbein und seine Zeit", und vom Verleger Herrn E. A. Seemann überlassen. Der zweite Band dieses Buchs wird auch einen Holzschnitt des nächstfolgenden Blattes, sowie des Titels zur Coverdale'schen Bibel bringen, dessen Beschreibung unten folgt.

11) Auf den Kupferstichkabinetten des Berliner und des Britischen Museums.

12) Sehr selten. In Deutschland das einzige Exemplar bei Herrn Rudolph Weigel in Leipzig.

13) A lytle treatise after the manner of an Epystle wryten by the famous clerk Doctor Urbanus Regius. Das einzige uns bekannte Exemplar auf der Bodleian Library, Oxford.

14) Vollständige Exemplare mit diesem Titel äußerst selten. Eins in der Grenville Library des British Museum, ein zweites in der Bodleian Library zu Oxford.

15) Ueber die Stellung der Reformatoren zur Kunst sowie über die heutige Kunst und den Protestantismus: C. Grüneisen, De Protestantismo artibus haud infesto. Stuttgart und Tübingen, 1839.

(280)

Berlin, Druck von Gebr. Unger (C. Unger), Königl. Hofbuchdrucker.